

УДК 793:008(470.55)

Полякова Анна Сергеевна

заместитель декана факультета современного танца, аспирант НОУВПО Гуманитарный университет (г. Екатеринбург)
E-mail: cddguek@gmail.com>

Polyakova Anna Sergeevna

Deputy Dean of Contemporary Dance
Department, Postgraduate Student, Liberal Arts
University – University for Humanities
(Ekaterinburg)

**УРАЛЬСКАЯ КАДРИЛЬ
КАК ЯВЛЕНИЕ ИННОВАЦИЙ
ГОРНОЗАВОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ**

**THE URALS QUADRILLE
AS AN INNOVATIVE «MINING AND
FACTORY CULTURE» PHENOMENON**

Аннотация

Процесс интенсивного промышленного развития Среднего Урала в XVIII – начале XX в. естественным образом повлиял и на развитие социокультурной жизни общества. Сформировалась так называемая горнозаводская культура – адаптированная к условиям промышленности традиционная русская культура. Специфической чертой этого типа культуры является ее переходный характер: от традиционной народной культуры к культуре индустриального общества. В предлагаемой статье горнозаводская культура рассматривается как культура локальная, сформировавшаяся «в результате переплетения устоявшихся традиций и новаций в ходе процесса европеизации и модернизации России» [1] и явившаяся результатом формирования «локального мира», условно укладываемого в схему «завод – заводчик – мастеровые» [Там же]. Условия закрытости, погружения в особую «культурную преемственность» способствовали созданию определенной атмосферы, где человек приравнивал себя к существующей культурной традиции (в данном случае, к горнозаводской культуре), что способствовало формированию его «уральской идентичности» [6]. В хореографическом искусстве простых людей, являющихся носителями этой горнозаводской культуры, возникают новые, инновационные виды танца, к которым можно отнести уральскую кадрили.

Ключевые слова: горнозаводская культура; локальная культура; уральская идентичность; народное хореографическое искусство; уральская кадрили.

Abstract

The intense industrial development process in the Middle Urals from 18th to early 20th centuries naturally affected the sociocultural life development. So-called «mining and factory culture» emerged, i.e. traditional Russian culture adapted to industrial conditions. The specific feature of this type of culture is its transitional character from the traditional folk culture to the culture of industrial society. The article studies the «mining and factory culture» as the local culture «(resulted from a plexus of long-standing traditions and innovations during the Russia's modernization and europeanization process)». It stemmed from the «local world» establishment that conventionally can be set out in «factory – a campanologist – artisans» scheme. The closed nature of this culture as well as its specific «cultural continuity» contributed to the particular atmosphere where a man considered himself as a part of the existing cultural tradition (in this case, of the «mining and factory culture») that helped him to create his «Urals identity». Innovative dances, the Urals quadrille among them, appeared in choreographic arts of the common people who bore the «mining and factory culture».

Keywords: «mining and factory culture»; local culture; Urals identity; folk choreographic arts; the Urals quadrille.

Традиционная русская танцевальная культура Урала многообразна и специфична, длительное время она трансформировалась и приобретала свои неповтори-

мые, самобытные черты. Особое место занимает форма кадрили¹. 12 ноября 1944 г. состоялся первый концерт Уральского народного хора русской песни (в зале Свердловской филармонии), где был впервые представлен ряд танцевальных зарисовок на основе традиционного уральского танца, в том числе кадрильная пляска «Шестера» в постановке К. Муллера и «Курганская кадриль». Действительно, та кадриль, что увидел зритель в далеком 1944 году, – сценический продукт, действие, где по законам сцены лексическая основа танца, композиционные приемы профессионализированы, продуманы хореографами. Сохранены главные принципы кадрили – наличие фигур и объявление каждой фигуры, но содержание танца (лексика, темп исполнения, композиция танца) доведены до высокого сценического воплощения. В таком виде традиционная форма кадрили была представлена зрителю уже в форме кадрильной пляски – танца с элементами кадрили и основанного на материале кадрили.

Разумеется, кадриль не сразу была такой, какой знают ее современники. Длительное время она формировалась и приобретала свои отличительные черты в связи с интенсивным развитием горнозаводской культуры Урала в период с XVIII в. и вплоть до начала XX в.; относится данная форма танца к группе фабрично-заводских танцев Уральского региона. Именно кадриль впитала в себя все ценности, смыслы горнозаводской культуры и явилась художественным выражением модернистских трансформаций этого периода.

Активное промышленное развитие Среднего Урала в указанный период привело к возникновению новой экономической и социокультурной среды, маркируемой как «горнозаводской Урал». Для региона это не только важный период исторического развития, время самоопределения Урала, но и формирование своеобразной «локальной», «рабочей» культуры – культуры горнозаводского населения. По мнению С. В. Голиковой, важной в процессе становления так называемой «рабочей культуры» явилась выработка «уральской идентичности» (см. об этом: [4]) в условиях искусственно созданного государством горнозаводского сословия.

На протяжении XVIII – первой половины XIX в. процессы модернизации в социокультурной жизни горнозаводского населения привели к фундаментальным изменениям. Вместе с формированием нового типа личности – «мастеровых людей», с особым типом мышления, образом жизни, иной системой ценностей, традиций и обычаев, произошли «революционные» изменения в музыкальной и танцевальной культуре уральцев. Уже в первой четверти XVIII в. Урал становится центром крупного горнозаводского производства: возводятся металлургические, медеплавильные, чугуноплавильные заводы; развиваются камнерезные и гранильные разработки. Формируется система управления горно-металлургической промышленностью, и регион занимает ведущее место в развитии металлургической промышленности России. Для обеспечения непрерывного процесса производства на Урал съезжаются люди разных сословий и убеждений, увеличивается количество населенных пунктов (при заводах непосредственно возникали заводские поселки, либо к заводу приписывались крестьянские селения (вместе с их жителями)). Именно так называемые «приписные крестьяне» составляли большую часть заводских работников.

Другой категорией рабочих заводов являлись мастеровые и работные люди. Мастеровые выполняли все производственно-технические работы, работные люди, как и приписные крестьяне, трудились на вспомогательных работах и имели требуемые технические навыки (плотники, рудокопы, каменщики и др.). Обнов-

¹ Кадриль (франц. *quadrille*, от исп. *cuadrilla*, буквально – четверка, группа из четырех человек, от лат. *quadrum* – четырехугольник) – бальный танец, популярный с конца XVII в. и до конца XIX в. у многих европейских народов.

лялся состав заводских тружеников за счет перевода работников с других заводов (в основном из центральной России). Как откупленные, так и «вечноотданные» работники не могли по своей воле уйти с завода: заводской труд превратился в обязательное «государево тягло». «Жизнь при заводах, специфический быт стали универсальным объединяющим началом для оказавшихся на Урале людей – потомков переселенцев, имеющих разные исторические корни» [7].

В условиях сложного перехода от привычных, традиционных форм существования, в условиях «доиндустриального» уклада устойчиво проявлялось отношение к «своему» заводу: представление о заводе-защитнике, с его гарантиями на бытовом, социально-экономическом уровне. «Город-завод» как новый тип поселения создавал особый микроклимат и атмосферу, где социальная жизнь людей непосредственно была связана с деятельностью завода (новые смыслы, упорядоченность жизненного уклада, новые («корпоративные») праздники – «день рождения завода», «первая тонна чугуна», «жалование “наградными” кафтанами» и др.). Возникновение локальной «рабочей культуры» было естественно и неизбежно.

В контексте формирования «локальности», обособленности горнозаводской культуры как нового культурного образования значимым явился процесс модернизации – качественных изменений в жизни горнозаводского населения, усвоения новых привычек и правил. Здесь же не стоит забывать и о приспособлении (адаптации) к новым экономическим, социокультурным реалиям, где происходило усвоение новых норм, принятие новых условий жизни и совершалась попытка не только усвоить все новое, но и сохранить предшествующий культурный опыт.

В процессе формирования локальной культуры происходила самоидентификация людей, связанная с возникновением чувства сопричастности к неким традициям, опыту; а также – чувства включенности в определенную среду («я являюсь частью завода»). Идентичность – а в нашем случае «уральская идентичность» – предполагает осознанное приобретение системы представлений, которые разделяются группой людей (в нашем случае – горнозаводского населения), что позволяет человеку считать себя частью этой группы. Базисом «горнозаводской культуры» явилась трансформированная к условиям промышленности русская традиционная культура со свойственными ей формами художественного выражения, к которым относится и танец.

Танцевальная культура явилась ярким, осмысленным художественным воплощением новых реалий в жизни общества. Лексика традиционного русского танца на Урале до XVIII в. опиралась на традиционные танцевальные шаги, в том числе «бужения земли» (перетапывания) и традиционные композиционные построения – «посолонь» (хождение по кругу), своего рода предтечи пляски и хоровода. Заметным явлением было преобладание орнаментальных хороводов, подчиненных календарным и обрядовым праздникам. Именно в них укреплялись способы (модели) общения и взаимоотношений, характерные для традиционного общества: танцуют, исполнители лишь «ходили кругом, рядами», согласуя свой шаг с текстом и ритмом песни, сопровождающей танец. Исполнение орнаментального хоровода отличалось строгостью формы и определенным количеством фигур. Значительное место в движенческой культуре занимала импровизация. С началом XVIII в. танец на Урале обогатился появлением игровых хороводов, в которых можно заметить «танец с рассуждением»: в центр круга выходят парень и девушка и особым соединением жестов и движений разыгрывают текст песни. В основном, игровые хороводы исполнялись на свадьбу и посвящены были таким действиям, как выбор невесты, приезд жениха в дом невесты, величание невесты и ее приданого, проводы невесты в дом жениха. Именно здесь, в свадебных хороводах, появляются предвестники парного танца на Урале – лихой пляски, замысловатой кадрили и пр. Пока еще этот танец нельзя назвать парным, скорее это танец в па-

ре, где девушка танцует против юноши (отсутствуют непосредственные положения танцующих в паре).

Изменениям в народном хореографическом искусстве сопутствовали и способствовали изменения в музыкальном исполнительстве и облике городской одежды. Облик уральской женщины: сарафанный комплекс вытеснен новым видом одежды – «парочкой» (длинная юбка и кофта навывпуск). Головной убор также подвергся изменениям: на смену повязкам и венцам с лентами у девушек, кокошников и повойников у замужних женщин пришли шали, платки, косынки, которые иногда, по привычке, носили поверх кокошника.

В мужском костюме на смену туникообразным рубахам и штанам с широким шагом пришли рубахи из ситца и кумача, штаны плисовые и суконные. Неизменными остаются овчинные шубы и полушубки, прямые и приталенные. Подверглась изменениям и «мода» на обувь. На смену лаптям из лыка и бересты пришла покупная нарядная обувь из кожи, что являлось проявлением достатка и обеспеченности: сапоги у мужчин и полусапожки у женщин с высокими каблуками (необходимое условие для исполнения лихой пляски).

В музыкальной культуре уральцев также происходили некоторые преобразования. Так, песня сопровождала человека во всех его делах: на посиделках, на работе, в застолье. Гармонь, а с ней и гармонисты появилась в культуре только во второй половине XIX века. С этого момента берет свое начало такой песенный жанр, как частушка (первоначально в деревне, а затем уже и в городской культуре): короткие, но емкие по содержанию задорные куплеты органично влились в русскую пляску. Балалайка появилась уже только в начале XX века и в основном служила аккомпанементом хороводов. Можно допустить, что в одних поселениях более распространен был песенный тип танца, а в других – инструментальный. Взаимосвязано это с особенностями заселения Урала, и в том числе Свердловской области (с 1781-го по 1923 г. – Екатеринбургского уезда Пермской губернии). В горнозаводских поселках хороводно-игровая традиция утрачивалась интенсивнее, наиболее развивалась инструментальная культура. В старообрядческих поселениях, напротив, дольше сохранялась песенная традиция.

Уральская кадриль, которая появляется только во второй половине XIX в., хотя некоторые особенности ее формируются много ранее в игровых хороводах, – представляет собой ключевую форму хореографического самовыражения представителей горнозаводской культуры.

Первоначально кадриль – это танец английских крестьян «контрданс» (в пер. с англ. – сельский танец), появившийся в качестве салонного танца в Англии XVII века. Его первоисточником явились деревенские народные танцы. По мнению Карло Блазиса, контрданс «есть не что иное, как известные куплеты танца, повторяемые несколько раз; в этом танце могут участвовать все особы, составляющие собрание» [3. С. 314]. В отличие от салонных танцев того времени (павана, менуэт и пр.), исполняемых ограниченным количеством пар, в контрдансе могли принимать участие все желающие. По своему танцевальному содержанию и темпу контрдансы были увлекательнее и подвижнее, чем завоевали интерес людей на протяжении двух веков. Разновидностью контрданса явилась кадриль – танец, который исполнялся всегда по парам; состоял из нескольких фраз (фигур², куплетов), которые, в свою очередь, последовательно повторялись то одной, то другой линией танцующих. Наибольшей популярностью в светском обществе пользовалась французская кадриль, которая исполнялась четырьмя или восемью парами, построенными в каре; состояла из пяти фигур. Танцевальная техника исполнения

² Фигура в танце – часть танца, сочетание нескольких танцевальных шагов (движений), связанных между собой и расположенных на известное количество тактов музыки.

и танцевальные движения французской кадрили с течением времени были доведены до совершенства и приобрели свою законченную, каноническую форму.

В России кадрили стала популярной, как танец салонный, уже в XIX веке. Исполняли его русские дворяне на балах, а крепостные слуги внимательно наблюдали за их танцем, запоминая все нюансы танцевания. Уже переосмысленный танец они изучали со своими односельчанами, внося в него свой темперамент, манеру. Фигурами кадрили чаще всего становились родные танцы той местности и, вместо пяти изначальных фигур французской кадрили, кадрили русская насчитывала от десяти до двадцати фигур. В отличие от салонной кадрили, русская кадрили, благодаря народной фантазии и образному восприятию, развилась в особую форму танца, со своими названиями, правилами исполнения и пр.

С распространением кадрили в горнозаводской среде композиция танца обогатилась, появились новые фигуры, иными стали характер движений и манера их исполнения. Простые люди как носители культуры привнесли в исполнение кадрили много специфических региональных особенностей, приблизив этот танец к своей жизни, наполнив танец свободой, легкостью восприятия. Названия кадрили происходили от той местности, где она исполнялась («Байновская»), или от принципа композиционного построения (квадратная (угловая), линейная (двухрядная), круговая или смешанная), или от количества фигур («Семера»), или от содержания («Узелок с задумкой»). Фигуры кадрили тоже имели свои названия и чаще всего происходили: от характера исполнения («Задорная»), от композиционного построения («Уголочки»), от названия песен, под которые исполнялись («Я на горку шла»), от содержания («Прощальная»). Отличительным моментом уральской кадрили является значимая роль ведущего (распорядителя): он должен был определенными знаками (удар в бубен, кивок головы, хлопок в ладоши) или объявлением (по номеру фигуры «Фигура перва», или по названию фигуры «Поцелуйчики») дать танцующим команду к началу танца. Сам танец стал местом творчества, импровизации, проявления мастерства и техники исполнения.

На Урале кадрили меняет «среду бытования» и становится выражением новых отношений в быту и на производстве. Из салона «переходит» в избу (так называемый «избовой» танец). Парни и девушки, собравшись в избе, плясали не все сразу, а группами, насколько хватало помещения. Позже, с появлением клубов, кадрили обосновалась там и, кроме того, сохранялась старинная традиция танцевать кадрили и на большем, открытом природном пространстве (на берегу реки и т. д.). Но, возможно, потому, что погодные условия Урала больше располагали к интерьерному исполнению, закрепились форма кадрили для небольших групп, т. е. от 4 до 6 пар. По некоторым записям можно утверждать, что когда исполнялась кадрили, танцующие вставали пара против пары, или две пары против двух; а если желающих танцевать было много – вставали крест-накрест. Это описание принципиально важно, так как в сложившейся атмосфере горнозаводского единства, чувства сопричастности, «растворения» в заводской среде стирались традиционные взгляды на общение между мужчинами и женщинами. Народный танец становится парным.

Так, перед началом танца юноши, каждый по-своему, кто как умел, приглашали девушек: «Мужчина поклонился, берет за руку, выводит», или «Пойдем, сыграем кадрили!», или «Пойдемте плясать!» – «Пожалуйста!» – парень наклоняется, протягивает правую руку» и др. Более свободное общение между юношами и девушками, взаимный интерес и открытость зафиксированы в основных положениях рук в паре, свойственных только уральскому танцу, вот некоторые из них: положение рук «свечка» – когда исполнители стоят лицом друг к другу, соединив согнутые в локтях правые руки; положение рук «под крендель» – когда исполнители стоят правым боком друг к другу, правые руки согнуты «под крендель», ле-

вые руки подняты вверх; «за косынку» – когда юноша держится за концы косынки, «обхватывает» девушку, не касаясь ее, и многое др. Для более свободного общения молодежи во время танца, в уральских кадрилих была незаменимая фигура «Гулянье». Это импровизационная часть – данная фигура может исполняться в любом месте кадрили. По знаку распорядителя все танцующие чаще всего простым или переменным шагом начинали свободно передвигаться и подыскивать себе новую пару. И уже после, определившись, начинали кружение в паре, чаще всего по часовой стрелке: юноша правой рукой держал девушку за талию, а левой поддерживал ей правый локоть; обе руки девушки лежали на плечах юноши. Неизменной честью уральской кадрили является фигура «Бараба» или «Барабушка» (разг.) – общая часть, где танцующие двигались по кругу: девушки по часовой стрелке, юноши дробя ногами – против, перехватываясь руками (в народе – «Здоровкались»), обходя идущего партнера то справа, то слева, пока каждая пара вновь не соединялась. Данная фигура имела значение не только в формировании коммуникативных навыков у молодежи – в танце культивировались открытость, взаимопонимание, уважение друг к другу, – но и как проявление осознанного принятия поведенческих механизмов, свойственных горнозаводскому социуму.

Особенности лексики горнозаводской кадрили во многом определялись стремлением имитировать и зафиксировать фрагменты заводских технологических процессов. К новаторским, модернистским движениям уральского танца, основанным на «производственном» принципе, можно отнести движения ногами: «молоточки»; шаркающий шаг (возник с появлением обуви на каблуках); «моталочка» с захлестом и «маятник»; «стукалка» – отбивание одинарных ударов одной ногой; «гармошка» и другие.

Принципы композиционного построения уральской кадрили также подверглись переосмыслению с точки зрения производственной деятельности горнозаводского сословия. До появления кадрили танцевальный опыт уральцев был несколько однообразен: своеобразный «танец-топтание», чаще всего на месте, или «по ходу солнца» – рисунок танца представлял собой извивающуюся линию, переходящую в полукруг, круг. В кадрили же каждая фигура состояла из постоянно меняющихся рисунков и переходов, начиналась исполнителями со своих мест и заканчивалась также на своих местах. Наибольшее распространение на Урале получили кадрили линейные (двухрядные), квадратные (угловые) и круговые. В линейных (двухрядных) кадрилих, своеобразно выстроившись «улицей» (линиями), пары танцевали: одновременно сходились друг с другом и вновь расходились на свои места, или же одна линия стояла на месте, а другая подходила к ней и отходила на свое место. В квадратных (угловых) кадрилих встречались интересные переходы исполнителей, например: две противоположные пары двигались навстречу друг другу, меняясь местами, в тот момент оставшиеся две пары или стояли на месте, припевая куплеты, или кружились; или две противоположные пары сходились в центре, юноша одной пары передавал свою девушку другому юноше, сам при этом, оставшись один, танцевал перед ними, доказывая свою состоятельность. Появились такие рисунки танца, как «Прочес», напоминавший движение заводских станков и механизмов; «Восьмерка» – танцующие образуют два круга рядом, которые в дальнейшем «переливаются» один в другой; «Круг в круге» – рисунок танца, напоминающий движение шестеренки, и ряд других.

Исполнителей танца увлекала замысловатая форма кадрили и бесхитростное, живое взаимодействие партнеров; им нравились разнообразные переходы и кружения со своими и чужими (стоящими напротив) парнями и девушками. Танец явился отдушиной в трудной повседневной жизни горнозаводского сословия.

Специфичное понимание горнозаводской культуры как локальной культуры позволяет рассматривать ее как сложный процесс переосмысления способов са-

мвыражения. Подводя итоги, необходимо отметить: горнозаводская культура Урала, активно формировавшаяся с конца XVIII в., явилась результатом и одним из ранних примеров воздействия на общество модернизационных процессов, меняющих традиционный уклад жизни населения. Народное хореографическое искусство как одна из художественных форм отражения жизни и коммуникации людей «фиксирует» эти изменения появлением новых видов танца. Вместе с новой лексикой и композиционными приемами, при их посредстве, народный танец осваивает и презентует новые формы отношений между людьми. Кадриль как важнейший жанр нового танцевального «обихода», как вид осмысленного и содержательного заполнения досуга, как способ не только невербального общения, но и развития отношений, на определенное время становится способом самовыражения и новой поведенческой моделью для людей (в первую очередь молодых) в контексте горнозаводской культуры.

Литература

1. Алеврас Н. Н. Локальная культура горнозаводского населения дореволюционного Урала в контексте исторических свидетельств и фольклорных произведений // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 20 (274).
2. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира : учеб. пособие. – Ростов н/Д : Феникс, 2007.
3. Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2008.
4. Голикова С. В. Культура горнозаводского населения Урала XVIII–XIX вв.: жизнеобеспечение, ритуалы, религиозные верования» : автореф. дис. ... д-ра ист. наук. – Екатеринбург, 2005.
5. История Урала с древнейших времен до конца XIX века / под ред. акад. Б. В. Личмана. – 2-е изд. – Екатеринбург : СВ-96, 2002.
6. Коробков Ю. Д. Социокультурный облик рабочих горнозаводского Урала, вторая половина XIX – начало XX в. : дис. ... д-ра ист. наук : 07.00.02. – Челябинск, 2003.
7. Мурзина И. Я., Мурзин А. Художественная культура Урала с древнейших времен до конца XX века [Электронный ресурс]. – Екатеринбург : Форум-книга, 2008.